

松本清張を読むための覚書——『ゼロの焦点』における北陸をめぐる

山本 幸正

一 『点と線』から『ゼロの焦点』へ

松本清張の小説の特徴として、しばしば指摘されることのひとつに、「地方性」がある。たとえば「松本氏の推理小説作法はリアリティの尊重に立脚している」と述べる中島河太郎は、「氏が作品の背景と舞台に、地方を取り入れ、風物を描写したのは、氏の実感に即している上に、その筆致の诗情とともに、読者の感動をそそらずにはいなかった」と指摘している⁽¹⁾。中島によれば、清張のリアリティに欠かせないのは「実感」に支えられた「地方」の「風物」であり、清張の作品が読者を引きつけてやまない理由のひとつは、「地方」を诗情豊かに描き出す筆致にこそあったのである。

また井上ひさしも、中島と同様に、「地方性」を清張作品の重要な要素としてあげている。「普通みなさんがあげるのは日常性と庶民性ですけども、ぼくはもう一つ、やはり、地方性があると思うんです」という井上は、「清張さんは、ある意味では初めて日本列島をそっくりそのままとらえた」と述べ、たとえば『点と線』は「日本をひとつの全体」として捉えた記念すべき作品だと論じた⁽²⁾。

『点と線』は一九五七年二月から翌年一月まで『旅』に連載され、日本において「旅行の指導的な役割を長く担ってきた」

旅行雑誌にふさわしい小説として、「読者から熱烈な歓迎を受けた」という。⁽³⁾ 有名な東京駅での四分間のアリバイ作りのシーンを始め、時刻表トリック、さらに一九五一年に始まった日本航空による国内線まで早速登場させた『点と線』は、まさに『旅』にふさわしい小説だった。物語の舞台も、博多湾に臨む香椎から北海道にまで広がる。それゆえ井上ひさしに倣って、『点と線』は「日本を一つの総体としてとらえる考え方はしり、となった」と言っても、決して過言とはなるまい。読者は『点と線』を読むことで、日本縦断を体験しているかのような気分を味わうことができたのである。

とはいえ、ここであらためて確認しておきたいことがある。『点と線』における「地方性」である。井上や中島が言うように『点と線』は、はたして本当に地方色豊かな作品だったのだろうか。

たとえば物語で重要な役割を果たす香椎海岸である。万葉集巻六に収録された、「いざ子ども香椎の渚に白妙の袖さえぬれて朝葉摘みてむ」という大伴旅人の歌とともに「眺望のきれいなところ」と紹介されるものの、香椎への興趣はさまざま。「しかし、現代の乾いた現実、この王朝の抒情趣味を解さなかった」と否定され、「現代」という時代性が強調される。また香椎駅近辺で、心中したと思われる男女を目撃した会社員は、女の声について、「土地の訛のない、標準語でした。この辺の者なら、そんな言葉づかいはしません。言葉の調子から、あれは東京弁だと思います」と証言するのだが、「この辺の者」であるはずの本人が使うのは標準語である。もちろん会社員が東京の刑事に証言しているのなら、標準語で話したとしても、何らいぶかしいことはない。だが彼の証言を聴取しているのは、福岡署の刑事・鳥飼重太郎なのである。会社員の「言葉づかい」から「訛」という「地方性」は一掃されてしまっている。

たしかに『点と線』の舞台は、九州から北海道まで、日本を縦断するように広がっていく。小説世界には、さまざまな地方が舞台として登場する。しかし『点と線』において、それら地方の「地方性」が強調されることは、思いの外少ない。たとえば警視庁捜査二課の警部補・三原紀一がはじめて香椎海岸を訪れた際に口にした一言、「これが名高い玄界灘ですか?」
「中略」 ゆっくり眺めると、やっぱりいいですなあ」という言葉に、香椎の「地方性」をわずかにうかがうことができる。

また三原が東京に戻つてすぐに足を向けた馴染みの喫茶店で、コーヒーを飲んだ直後に差し挟まれる一節、「コーヒーがおいしかった。これだけは田舎では味わえない」という箇所にも、「地方性」を感受することができるだろう。しかし逆に言えば三原の言葉は、コーヒーの美味さを除けば東京と香椎に差がないことを暴露している。香椎の「地方性」は美味しくないコーヒーによって、かろうじて担保されるに過ぎないものだった。それ以外の点では、東京と香椎は「現代」という同時代性で結ばれた同質の場所ではなかったのである。

「地方性」とは、すなわち普遍に対する特殊性、中心に対する周縁性と言い換えられよう。『点と線』はさまざまな交通手段で日本を縦断していく「旅」小説ではあるが、地方の特殊性や周縁性をことさらに強調しようとした小説ではなかった。未知なる地方を提示し、読者を煽情するロマンティズムとは無縁の小説だったのである。「地方性」とは、中心に存在する普遍的とみなされている視線によって、地方が地方として捉えられたときに生成してくる表象にはかならない。地方を地方とみなす視線を普遍と思い込み内面化しない限り、地方の「地方性」はイメージとして浮かび上がってこない。そうした傲岸不遜な眼差しが、どうも『点と線』には希薄なのである。

『点と線』の前半、香椎が物語の舞台となる箇所においては、警視庁の三原だけでなく、鳥飼重太郎も重要な視点人物として登場し、物語を動かしていく。その鳥飼にとって、三原が「めずらしそうに」眺めた玄界灘の「景色」は、あくまでも日常のものだ。それは新奇なもの、特殊性や周縁性を帯びたものなどではなかった。福岡署の刑事である鳥飼にとって香椎は、自らの生活拠点に近い場所のひとつに過ぎなかったからだ。三原にとっては旅情を喚起する非日常に充ちた場所であっても、鳥飼にとっては既知の空間でしかなかったのである。そして福岡で生まれ下関で育ち、小倉で学校教育を受けた清張にとつても、当然のことながら香椎の景物は、故郷のそれに近いものだった。特殊なものではなかったのである。結果として『点と線』は、地方を扱いながらも、地方に過剰なロマンティズムを投影することのない物語を紡ぎ出すことになった。そもそも『点と線』が物語っていたように、東京と博多は特急《あさかぜ》で結ばれているし、福岡と東京は飛行機に乗

れば四時間で、東京と札幌は三時間で移動可能だ。あらためて井上ひさしの言葉を援用するなら、日本は「一つの総体」と化したのである。逆に言えばそうした時代において、読者の興味を惹きつける「地方性」を地方に見出すことは、ますます困難になっていく。「リアリティの尊重」を重視しつつ、「日常性と庶民性」を損なわずに「地方性」を浮かび上がらせようとするのなら、周到かつ慎重な戦略が必要となってくる。二上洋一は「詩情の凝縮」（『別冊・幻影城』、一九七六年一月）で、「松本清張時代」をもたらした大切な要素として、清張特有の「詩情」をあげている。推理小説における「現実離れ」を批判し、「リアリティ」の大切さを説いた清張は、他方で「詩情」の文学者でもあった。彼方への志向を端的に表す「地方性」もまた、清張の「詩情」を醸し出すためには欠かすことのできない要素であろう。清張は「地方性」を、どのように演出したのか。『点と線』の連載が終了した直後から、清張は『ゼロの焦点』の連載をスタートさせた。その『ゼロの焦点』を読むことで、清張の「詩情」を確認していくことにしたい。

二 遠さの演出

『ゼロの焦点』は、二十六歳の板根禎子が三十六歳の鵜原憲一と見合い結婚するところから語り起こされる。憲一は「A 広告社の北陸地方の出張所主任」をしていた。それゆえ禎子は北陸地方に興味を抱き、新婚旅行の行き先も北陸を希望した。「暗鬱な空と、荒い波があると聞かされている北の海」に思いを馳せ、夫となる人物が働いている「土地を通過してみたい衝動」に駆られたのだった。

しかし憲一は、禎子の要望を「もつと花やかなところがいい」と却下する。北陸には、新婚旅行にふさわしい「花やかさ」が欠如しているからだ。憲一は一貫して自らが勤務する土地を否定的に描き出そうとする。たとえば見合いの席上で、「金沢って、いいところでございましょうね」と問いかけた禎子の母に対しては、「いや、つまるところです。年じゅう、

暗いような感じがして重苦しい所です」と答えている。また、「信州から木曾にまわり、名古屋へ出て帰京する」ルートとなった新婚旅行先でも、たとえば車中から見た富士見高原の景色をほめた禎子に向かって憲一は、「君は、この旅行を北陸方面にしたかったそうだね？」と口にし、「向こうは、これほどきれいではないよ」と続ける。それは禎子に「拒絶めいた響き」すら感じ取らせてしまう物言いであった。憲一によれば、禎子は都会育ちであるがゆえに「北陸という暗鬱な幻像にあこがれている」だけで、「詩情なら、この信濃や木曾の山国が多い」のである。このように『ゼロの焦点』において北陸は、やんわりとした禁止のもと、暗い色調を帯びた場所として表象されていくのである。

『ゼロの焦点』の冒頭部で北陸は、物語の舞台として実際に姿を現しているわけではない。登場人物たちの言葉の中で言及されるにとどまる。にもかかわらず『ゼロの焦点』において、物語が始まるとともに通奏低音のように響き続けているのが、北陸のイメージである。とりわけ新婚旅行のシークエンスは、読者の脳裏に北陸の印象を染み込ませてしまう重要な役割を果たしている。むろん新婚旅行先も、ここでは点描されはする。たとえば禎子と憲一は、観光地として名高い昇仙峡を訪れる。しかし昇仙峡の「詩情」を喚起するような描写はまったく見られない。一九五三年に特別名勝に指定されたばかりのキャッチーな観光地は、「紅葉見物でひどい人出であった」の一言で済まされてしまう。新婚旅行先という地方で、その地方の「地方性」が強調されることはないのである。他方、新婚旅行先において、読者の眼前に濃厚な「地方性」を帯びて立ち現れるのが、北陸だった。

これまた有名な観光地である諏訪湖での一節を見てみよう。湖の前に立つ禎子に対し憲一は、どこが天竜川の源流となるところで、どこが塩尻峠なのかを教え、その日は雲のせいで見ることができない穂高と槍ヶ岳がある方角を指さす。湖面を圧倒するような「積み重なった雲のひろがりばかりを凝視していた」禎子は、次のような思いを抱く。

その雲ののびた端に北陸があるのだ。光を失った雲の色が、暗鬱な北の国を象徴していた。十里か二十里か知らない

が、その先に低い屋根の町と、平野と、荒波の沸いている海がある。さまざまな景色を禎子は考え、そこで月に二十日間の生活を過ごしている夫の姿を想像した。

諏訪湖を前にして禎子が心惹かれるのは、眼前の風景ではなく、「彼方」に位置する北陸である。ここで禎子が「彼方」を意識するのが、新婚旅行先であることに注意したい。ある意味禎子は、結婚という未知なる旅に出るための通過儀礼として、すでに「彼方」に足を踏み入れているのである。その「彼方」の、さらに「彼方」にあるものとして、北陸は表象される。彼岸性が二重化されることで、『ゼロの焦点』は北陸を、「彼方」に存在する濃密な「地方性」を宿した場所として表象することに成功したのである。

先に引用した禎子の心内文の末尾の一文からも明らかだが、その北陸がつねに鵜原憲一と結びつけて描かれる点も看過してはならない。憲一の相貌は、「眉のあたりに、実際、北陸の空気をもってきたような憂鬱さが見えた」と描写されている。「憂鬱な北国の翳り」は禎子の心中で、夫の眉間と切っても切り離せないものとなっている。したがって「翳り」は北陸の表象であると同時に、鵜原憲一の表象でもある。禎子が憲一に見出す暗さは、「未開」とも「未知」とも語られるものだ。見合いたした後、一度も二人きりで会うこともなく結婚することにしたがゆえに、「鵜原憲一について禎子に分からないところがたくさんあった」からである。とすれば、「未知」を抱えた夫と強く結びついた北陸という土地も、禎子の眼差しのもとで「未開」で「未知」の場所としてイメージされていくことになるだろう。その夫が金沢で失踪してしまうことで、北陸の「未知」のイメージはよりいっそう強烈な印象を残し、「翳り」は既定のものとして読者に受け取られていくことになる。鵜原憲一という平凡な会社員に「未知」をセットすることに成功した清張は、同時に禎子の日常に「未知」なる北陸を、鮮やかな手さばきで滑り込ませてしまったのである。『ゼロの焦点』の物語は、「日常性と庶民性」を損なうことなく、「彼方」を志向する「地方性」を手にした。そこから物語は動き出していく。

三 北陸の表象

新婚旅行から帰った十日後、東京に栄転することになった鶴原憲一は残務処理と引き継ぎのために金沢に赴き、そして失踪する。「なんとなくあこがれていた」北陸路に、禎子は急遽出発しなければならなくなる。彼女のもとに手がかりとして残されたのは、憲一の本箱を整理していた時に発見した二枚の写真だけだ。英語で書かれた法律の本の間に挟まれていたものである。その洋書に挟まれていた二枚の写真をスーツケースに入れた禎子は、憲一の同僚とともに、上野駅から二等車で金沢へ向かうことになる。

二枚の写真——家が主題になっている写真で、一方には「立派な家」が、他方には「見すばらしい民家」が写っていた。前者が「東京の住宅地なら、どこでも見られる」二階建ての洋館だったのに対し、後者に写されていたのは、入口が小さく廂が深く、櫺子窓のような格子組が家の外側にはまっている「あきらかに北陸地方」の民家だった。金沢を訪れ、夫の行方を探し求める禎子は、後に「立派な家」が、憲一も親しくしてもらっていた耐火煉瓦の製造会社社長・室田儀作の、「きれいな住宅街」にある「和洋折衷の瀟洒とした文化住宅」であることに気づき、また後者の民家が、奥能登の高浜町末吉という「半分は農業をし、半分は漁業に従っているような、うらさびしい部落」のはずれに立っている家であることを突きとめる。その民家こそ、禎子の夫となる憲一が禎子と結婚する以前、曾根益三郎という偽名を使って田沼久子という女性と同棲していた家だった。

室田の家が、実際に眼にしても、「東京の閑静な住宅地にもありそうな」「瀟洒な家」であったのに対し、奥能登の民家は、「屋根には、この辺の風習として石が置いてある」家で、写真の通りに「廂が深くて、窓には櫺子窓のような格子組みが外側にはまってる」ようなものであった。この二枚の写真に写された二つの建物の対照、それこそが『ゼロの焦点』における北陸表象の枠組みを端的に示している。つまり『ゼロの焦点』において北陸の表象は東京との対照のもとに提示され、常に劣位

に追いやられていくのである。〈洋館／民家〉という二項は、〈立派／見すばらしい〉〈瀟洒／うらさびしい〉といった対立項へと転化していくのだが、暗黙のうちに東京は優位に位置づけられ、北陸は劣位へと貶められる。『ゼロの焦点』の中で〈東京／北陸〉という構図が揺れ動いたり逆転したりすることはない。物語を支持するのは、あくまでも〈東京／北陸〉という対立軸である。その点で『ゼロの焦点』は、『点と線』とは大きく異なっている。『点と線』は福岡署の刑事を視点人物として登場させることで、中央の視点を相対化する可能性を保持していた。だが『ゼロの焦点』には、〈東京／北陸〉という図式を相対化する視点は内包されていない。北陸は例外なく中央を抛り所にした眼差しに絡め取られ、「地方性」を濃密に宿した場として提示されていく。

たとえば東京にいる母親に電話をした禎子は、「母の声が消えると同時に、東京がずっと遠のいて、何百キロか離れている地点にひとり身を置いている実感」をひしひしと感じる。東京との距離が強調されることで、北陸が「彼方」に位置する地方であるとの印象がよりいっそう強くなり、その「地方性」が際立つことになる。また金沢に向かう車中で禎子が見たのは、「すすけた灰色」がすべてを閉ざす雪に埋もれた世界であり、「暗い朝の光線」のもとで見せつけられたのは、「北に出なければ見られない」「荒涼さ」だった。逆に東京に帰った時に禎子の眼に映じるのは、「金沢の暗い雪とはまるで違った世界の色」であり、東京の「春めいた暖かい陽」と「能登の重く垂れさがった灰色の雲と、くろい海の色」の対照が鮮明になる。〈東京／北陸〉という対立項は〈明／暗〉という対立へと転じている。『ゼロの焦点』において北陸、そして日本海は、「陰鬱」な「翳り」のある「暗い」場所として表象され続けるのである。

こうして北陸の、繁栄から取り残された場所、暗く陰鬱な場所、貧しい場所といったイメージが出来上がる。そこは東京の「彼方」に位置する彼岸であり、それゆえにこそ禎子の夫・鶴原憲一の死出の旅の出発にふさわしい場所となる。小松伸六は『ゼロの焦点』について、「暗く、重い色調が流れており、文体もそれにふさわしいものだ。『中略』松本作品のなかでも、文学的にすぐれている代表作だとおもう」と評価し、さらに「能登や鶴来のくらしい風土の簡潔、的確な描写によって、

どれほどリアリティをかくとくしていることであろうか」と指摘した。小松の論を敷衍するのなら、『ゼロの焦点』のリアリズムは、北陸を「くらしい風土」として表象する清張の「簡潔、的確な描写」によってもたらされたものだったと言うことができる。

ここであらためて思い起こしたいのは、本論の冒頭で紹介した中島河太郎の指摘である。『ゼロの焦点』を論じる小松も中島と同じように、清張作品の「リアリティ」を高く評価しているのである。「リアリティ」へのこだわりを口にしたのは清張自身であるし、たしかに次のような一節を眼にして、これこそが北陸のリアルな「風土」であるかのように思い込んでしまっても、まったく読み手を責めることはできない。

見知らぬ小さな駅を過ぎるのが、何がなし悲哀があつた。ホームの雪の中で、助役がタブレットの輪を振って、動きだす汽車を見送っていた。ホームから駅の方に歩いて行く女たちは、たいてい、ほとんどが黒い角巻をまとして、背をかがめていた。その群れの中には、どの駅でも魚の行商人が交じっていた。

小松が指摘した「簡潔、的確な描写」とは、このようなものだったのだろう。禎子の視点から描き出される奥能登の駅の風景は、まぎれもなく簡潔で的確なものだ。大仰な言葉は一切使われず、何気ない景物（タブレットの輪を振る助役、黒い角巻をまとった女、魚の行商人）だけが淡々と積み重ねられていく。読者を説得しようとする焦燥は皆無だ。清張の小説言語が作り上げるリアリティは堅固な世界を構築している。

しかし注意しなければならない。駅を小さいと感じるのは、大きな駅を知っている人間だけである。また「小さな駅」を「見知らぬ」という言葉で修飾できるのは、普段それらの駅を使っていない人間だけである。すなわち引用した一節は、リアリズムに則った中性的な風景描写に見えて、実は〈東京／北陸〉という二項対立を自明のものとした視線による描写に過

ぎなかった。『ゼロの焦点』の描写をリアルに感じるには、〈東京／北陸〉という対立項のうち、前者の立場からの眼差しを内面化する必要があったのである。

中島河太郎や小松伸六といったプロフェッショナルな読み手が、清張の描写をリアルなものとして受けとめてしまったのは、彼ら自身が〈東京／北陸〉という図式を前提に、北陸を認識することに慣らされてしまっていたからだ。『ゼロの焦点』は、現実の北陸をリアルに描いた小説ではなかった。『ゼロの焦点』のリアリズムは、リアルな北陸と想定されているイメージを、忠実になぞることで可能になったものだ。マジョリティが北陸の現実として共有している観念を、清張は「簡潔、的確な描写」でありのままに写し取った。リアルと観念されている紋切型のイメージを、ステレオタイプだと明かすことなく、リアルなものとして物語っていただけなのである。清張はしたたかだ。清張が援用したと思われる北陸のイメージについて、次に詳しく見ていくことにしたい。

四 北陸を覆う「裏日本」のイメージ

『ゼロの焦点』の約二年前、一九五六年一月から一〇月まで『新潮』に連載された長篇小説に、次のような一節を見ることができる。

それは正しく裏日本の海だった！ 私のあらゆる不幸と暗い思想の源泉、私のあらゆる醜さと力との源泉だった。海は荒れてゐた。波はつぎつぎとひまなく押し寄せ、今来る波と次の波との間に、なめらかな灰色の深淵をのぞかせた。暗い沖の空に累々と重なる雲は、重たさと繊細さを併せてゐた。といふのは、境界のない重たい雲の累積が、この上もなく軽やかな冷たい羽毛のやうな笹縁につづき、その中央にあるかなきかの仄青い空を囲んでゐたりした。鉛いろの海

は又、黒紫色の岬の山々を控へてゐた。^⑨

荒れている波、暗く灰色の海、そして「重たい雲の累積」。北陸を表象しようとする時、『ゼロの焦点』が動員していた記号のすべてがここにあると言っても、あながち牽強付会ではない。こうして比べてみると、『ゼロの焦点』を通して清張自身は一度も使わなかったが、そこで物語られていた北陸とは、すなわち「裏日本」としての北陸であったことがはっきりとわかってくる。先に示した〈東京／北陸〉という対立項は〈明／暗〉であり、さらには〈表／裏〉でもあったのである。

『ゼロの焦点』の禎子が凝視する「北陸の暗鬱な雲とくろい海」に負けず劣らず、「私」の眼前に広がる「裏日本の海」は暗く重たい。引用した一節の直後、唐突に「私」は「金閣を焼かなければならぬ」と決意する。そう、三島由紀夫の『金閣寺』において「裏日本」の「鉛いろの海」は、「私」を「破滅」へと向かわせる特権的なトポスとして扱われていた。『ゼロの焦点』で鶴原憲一を死へと導いた北陸は、『金閣寺』においても「私」を「崩壊」へと誘導するとても大切な役割を担っていたのだ。作家同士の人間関係ということとはまったく無関係に、三島由紀夫の『金閣寺』と松本清張の『ゼロの焦点』は、「裏日本」の表象という点で、堅く手を取り合っていたのである。

ところで歴史学者の古厩忠夫は『裏日本』（岩波新書、一九九七年九月）で、「太平洋側に比して日本海側が差別され、格差があるという実態は、実はここ一〇〇年あまりの日本の近代化のなかで歴史的に醸成され、蓄積されてきたものであった。それを表現するものが、社会的格差を表現する概念としての「裏日本」である」と述べていた。しかも古厩によれば、「裏日本」という言葉が、頻繁に使われた時代、つまり「表」と「裏」の格差が顕在化した二つの時代」が、「資本主義確立期の一九〇〇年代と経済高度成長期の一九六〇年代」だったのである。そうだとしたら『ゼロの焦点』と『金閣寺』は、「裏日本イデオロギー」（古厩）が活発化し始める直前の時代に発表されたことになる。このことの意味合いは、決して小さくない。『ゼロの焦点』と『金閣寺』という戦後日本を代表するベストセラーは、「裏日本イデオロギー」を吸収すると同時に、「裏

日本イデオロギー」をよりいっそう堅固なものにするという役割を担っていたことになるからである。

古厩の『裏日本』、あるいは阿部恒久の『裏日本』はいかにつくられたか（日本経済評論社、一九九七年一〇月）など、近年「裏日本」の歴史を再検討しようとする動きが顕著になってきた。古厩と阿部の著作は、政治史・経済史の観点から「裏日本」の起源及び歴史を明らかにしようとしたものであるが、さらにそこでの議論は、文学作品等における「裏日本」表象を考える上でも大きな示唆を与えてくれる。たとえば『ゼロの焦点』や『金閣寺』で描写されていた荒れ狂う海や暗い海を、「裏日本イデオロギー」の顕れとして再考することもできるかもしれない。古厩によれば、「裏日本」とは「経済的発展を社会を測る尺度とする産業主義を基底にもったイデオロギー」であり、イデオロギーであるからには「実態から離れて一人歩きする面」を持っていた。『ゼロの焦点』や『金閣寺』が描き出していた「裏日本」は、むしろ「実態」でもあったのだろう。しかしその描写は、「実態から離れて一人歩きする面」も兼ね備えていたのである。

『ゼロの焦点』で言及されていた「屋根」には、この辺の風習として石が置いてある」家に着目してみよう。禎子が憲一の蔵書の中から見つけ出した写真に写っていた民家である。もちろん屋根が飛ばされないように石を置く家は現実に存在したたとえば福井県出身の児童文学者で詩人でもあった山本和夫が、一九四八年九月に刊行した『北陸路』（日本交通公社）というエッセイ集にも、「屋根の小石」と題された小文が収められている。「諸君は、深夜の東京上野駅で汽車に乗れば、翌朝、直江津に着くだらう。直江津をすぎて暫くすると、水も空も、ひろびろとした日本海が、車窓の彼方にひらける。そのとき、諸君は、何を見るか」と山本は問いかけ、「屋根に、重石を並べた濱べの家を見るであらう」と書き記す。屋根に石を置いた家が「実態」として存在していたからこそ、山本は「新日本風物誌」という副題を持つ著作に「屋根の小石」と題したエッセイを書いたのである。しかし続けて山本が、「重石を屋根に並べた家々を、諸君は、やさしい目で眺めなくてはならない」という命令を発する時、そこには「裏日本イデオロギー」が顔を覗かせている。山本によれば、屋根に石を置いた家は「寂しい土地柄」である北陸を象徴するものである。しかしその「寂しい」屋根の下にも「楽しい親子の団欒が在る」のだ

から、「寂しい」光景を忌み嫌ったり軽蔑したりするのではなく、そこに「やさしい」憐憫の眼差しを送らなければならない。そのように山本は述べているのだ。

清張もまた屋根に石を置いた民家を「うらさびしい部落」の「見すばらしい」家として描いていた。『ゼロの焦点』においても、北陸の自然を反映した家の構造は、「うらさびしい」「見すばらしい」といった価値判断へと直結していた。しかし石を置いた屋根のもとで暮らしている家族の中には、山本が述べていたように、楽しい日々を過ごしている一家もあったことだろう。もしそうであるのなら、彼らにとってその家は決して「寂しい」ものではない。「寂しい」などという同情は余計なお節介に過ぎない。それにもかかわらず、その家を憐れみの眼差しで眺めやつて「寂しい」「見すばらしい」という形容詞で表象し、またその表象を事実として受け入れるためには、「表」を基準に「裏」を劣位のものとして見る眼差し、「裏日本イデオロギー」を所与のものとして内面化することが絶対的に必要なことだった。福井県出身の文学者である山本は、そうしたイデオロギーを吸収し、また「諸君」と呼びかけられる読者も吸収していることを前提にしていたからこそ、「北陸は寂しい土地柄」「日本海は寂しい」といった表象を、疑いようもない事実として提示することができたのである。そして『ゼロの焦点』を書くにあたって清張も、そうしたイデオロギーを利用した。読者が「裏日本イデオロギー」を前提として北陸で展開される物語を読むのなら、そのイデオロギーに則って北陸を表象することが必要だ。「裏日本イデオロギー」を裏切る北陸のイメージを、読者がリアルな北陸として受けとめることはないからである。

北陸、そして「裏日本」にまわりつくイメージ、すなわち寂しさ、暗さ、みすばらしさ等々の表象は、すべて「裏日本イデオロギー」の効果なのである。「屋根の小石」に「寂しさ」を感じるのは、決して素直な心情によるものなどではない。単にイデオロギーに従順なだけである。だから「裏日本イデオロギー」とは無縁な外国人の眼で見れば、「裏日本」の風物は、寂しかったり暗かったりするものではなくってしまふ。たとえば『日本美の再発見』（岩波新書、一九三九年六月）に収められた「飛騨から裏日本——旅日記抄」でブルーノ・タウトは、「裏日本」についての印象を書き綴っている。しかしそ

こでタウトは、「裏日本」に経済的な格差を感じたり、寂しさや暗さを感じ取ったりはしない。むしろ富山について「頗る繁榮して」「お金はいくらでも儲かる」と書き記したり、佐渡島で眼にした農家の屋敷については「日本で見た家屋のうちで最も雅致あるものの一つ」で、「傑れた調和と高い文化とを示す見事な農家」だと絶賛したりする。また富山から新潟に向かう汽車の中からは、「長い列をして舟小屋が立ちならんでゐる」風景を眼にするが、それについては次のような言葉を書き残していた。

「舟小屋は」藁葺屋根なので、まるで普通の家のやうに見える。ところで漁師の家だが、これは柿葺屋根（しきげりぐき）に押石を載せ、嵐の時のことを考へて密集してゐる。凡そ考へられうる限り、『貧しい』らしい。障子は一つも見えない、すべて板張り
で、（日本式の）小さな窓がついてゐる。（傍点と「」内は、引用者）

注目すべきは、傍点を付した一文である。「押石を載せ」た屋根は、タウトにしてみれば、嵐から家を守るための機能を意味しているだけだ。それが「考へられうる限り」の「貧しさ」を表しているということは、同行の日本人に教えられなければならないことだった。タウトは『貧しい』らしいと懐疑的に書き記す。「裏日本イデオロギー」の外部の人間——むしろ、タウトもまた別種のイデオロギーには絡め取られていた存在だった。単に「裏日本」イデオロギーには感染していなかっただけである——は、その家が究極の貧困状態にあるとは信じられないでいる。〈「押石を載せ」た屋根＝貧困〉という等式は、ドイツから亡命してきた建築家には、事実としては到底受け入れがたいものだった。

にもかかわらず、「裏日本イデオロギー」は揺るぎないものとなっていく。一九五四年一二月に刊行された岩波写真文庫『能登』の巻頭には、次のような言葉が記されていた。

裏日本・日本海。これらの言葉には何となく暗い寒々とした響があるように思われるのは何故だろうか。それは自然の条件が表日本と異なるところから来る印象であろう。

『能登』は能登半島を、「何となく暗い寒々とした」「裏日本」として受けとめる読者に向けて差し出されている。「表日本」の「自然の条件」は暗黙のうちに周知のものとして扱われ、「今日忘れられ勝ち」な能登を紹介しようとする。「裏日本」の能登は、「彼方」に存在する未知の地域として表象されるのだ。『能登』は、同じく岩波写真文庫の一冊として刊行された『北陸路』（一九五七年九月）やアサヒ写真ブックとして刊行された『能登』（一九五八年九月）などとともに、写真という視覚メディアの力によって、「裏日本イデオロギー」を定着させることに貢献した。さらにこうした「裏日本」のイメージを、『ゼロの焦点』の時代においてよりいっそう強力なものにしたのが、写真家・濱谷浩の『裏日本』（新潮社、一九五七年一月）である。一九五四年から四年かけて「裏日本」を歩き回った濱谷が撮った写真は、「別に浮浪者の小屋ではない」と断りを入れなければならないような富山県新湊市の「木の家」であったり、「波の狂いかたも、同じ海とは見えない凄まじさ」である様子を石川県河北郡内灘村で捉えた「重波」であったりする。「表日本に較べたら、まったくやりきれない土地である」という濱谷の言葉に端的に示されているように、『裏日本』に「裏日本イデオロギー」を裏切る要素は見当たらない。濱谷は「これが、裏日本を代表するものではない」と述べているが、写真集『裏日本』には、「表日本」の人間がイデオロギーに則って想像し期待している通りの「裏日本」が再現されているのである。

『裏日本』に収録された「裏日本について」というエッセイで濱谷は、自らの「裏日本」観を吐露している。少し長いが、引用しよう。

二十世紀後半の日本は、まるで不死鳥のような力で復興した。物質的な伸展の仕方は、まったく驚異に価する。その

チャンピオン^{ママ}は東京だ。人口世界一の東京は、豪華も、虚栄も、建設も、混乱も、ひつくるめて、二十世紀第一級の花形都市に成りあがった。

その東京を、夜行列車で裏日本に向い、夜が明けると、二十世紀の驚異は、十八世紀の驚異に変わる。二百年前の町が生きている驚きだ。汽車の沿線を少し離れると、中世紀の生活を知ることできる。さらに足まめに歩けば、原始の労働ともいえる生活様式を目撃することも可能である。地域の差は、時代の差でもある。このことは裏日本で、特に顕著のように思われる。

〈東京／裏日本〉という二項対立は、ここにおいて〈二十世紀の花形都市／十八世紀〉へと横滑りし、さらに「裏日本」は「二百年前の町」、「原始」へと転化されていく。『裏日本』の扉には、「人間が人間を理解するために」「日本人が日本人を理解するために」と記されていた。言うまでもなく、理解する人間、主体としての日本人は「表日本」であり、理解される人間、客体としての日本人は「裏日本」である。古厩忠夫の指摘によれば、「裏日本」という言葉が頻繁に使われるようになった時代のひとつが、一九六〇年代の高度成長期だった。その直前、一九五七年に刊行された写真集によって「裏日本イデオロギー」は、揺るぎない像を結ぶことに成功したのである。

五 「地方性」を読むために

『ゼロの焦点』の連載が始まったのは、濱谷浩の『裏日本』が刊行された翌年のことだった。もはや明らかなように、『ゼロの焦点』は「裏日本イデオロギー」がもたらした北陸のステレオタイプな表象を併吞しつつ、新婚早々失踪した夫の跡を追いかける妻の姿を物語ったのである。あらためて確認するまでもなく、『ゼロの焦点』はベストセラーとなり、多くの読

者を獲得した。したがって『ゼロの焦点』を読むことで、「裏日本イデオロギー」に囚われることになった読者も少なからず存在したことだろう。高度成長期に「裏日本イデオロギー」が確固としたものとなっていくプロセスにおいて、『ゼロの焦点』が果たした役割は決して小さなものではなかった。

そして清張の『ゼロの焦点』以上に「裏日本」イメージを堅固にすることに貢献したと言われるのが、一九六一年に公開された野村芳太郎監督の映画「ゼロの焦点」である。仲正昌樹は『ゼロの焦点』の同時代性と歴史Ⅱ物語性」（『松本清張研究』、二〇一二年三月）で、次のように述べている。

現在では多少イメージが薄れているが、少し前までの日本の推理小説・ドラマでは、雪国あるいは裏日本は、地方であるがゆえに目立たない犯罪が起こり、闇に葬られやすい場所、もしくは、暗い過去を持った登場人物の出身地として設定されることが多かった。「監督・野村芳太郎の」旧作『ゼロの焦点』は、そうした北陸・裏日本的な舞台設定の原型になった歴史的作品である。（「」内は引用者による補足）

野村芳太郎の「ゼロの焦点」における北陸は、あまりにも暗く、あまりにも寂しい。川又昂のカメラは、見事なまでに「裏日本」としての北陸をスクリーンに定着させた。仲正が指摘するように、映画「ゼロの焦点」は「北陸・裏日本的な舞台設定の原型」と言われるほどの影響力を発揮した。濱谷浩の『裏日本』とともに、映画「ゼロの焦点」は「裏日本イデオロギー」の映像化として、忘れることのできない作品となったのである^⑩。

仲正も述べていたことだが、映画「ゼロの焦点」は、おおむね原作を忠実に映像化した作品として知られる。とするなら「北陸・裏日本的な舞台設定の原型」は、やはり清張が書いた『ゼロの焦点』にそもそも内包されたものだったと言わねばならない。

もちろん『ゼロの焦点』は「裏日本イデオロギー」を定着させることに寄与しただけの作品ではない。たとえば禎子が奥能登の断崖に立つシーンで都合三回くり返し引用されるエドガー・アラン・ポオの詩句は、ステレオタイプの「裏日本」イメージを詩的に昇華しようとしたものだ⁽¹⁾と評価することもできよう。禎子の心に浮かび上がる “In her tomb by the sounding sea” という詩句は、「怒濤を鳴らしていた」「海が鳴っている」「波の咆哮」といった、あまりにも「裏日本」的で、あまりにも重々しい表象を緩和するものとして機能していなかったか。奥能登の断崖で日本海を前に提示される、“the sounding sea” という英語の響きとポオの詩句の舶来の雰囲気は、「裏日本イデオロギー」を異化し、裏切る可能性を持っていたはずである。それゆえそうした要素は、たとえば濱谷浩の『裏日本』にはまったく見られないものであり、いわゆる「裏日本」のイメージにそぐわないものだった。またそうであつたからこそ、野村芳太郎の映画「ゼロの焦点」からポオの詩句は一掃されてしまったのである。

とはいえ、清張の『ゼロの焦点』が「裏日本イデオロギー」に寄与している点を看過することはできない。清張の作品には、読者を感化してしまう力が備わっていた。清張自身が、次のようなエピソードを紹介している。

事実、ある女性は私の書いた、『ゼロの焦点』の場所から投身自殺をしております。「中略」自殺した女性は私の小説をテキストのように信じていたとみえ、新しい終着駅まで行かないで、私の書いた駅でわざわざ途中下車をして冷たい雨の中を歩いて行つたわけですね。「中略」

土地の人は私を自殺幫助とは思いませんけれども、あと投身自殺者が出てきては困るというので、何かそれを止めるような碑を建ててくれないかということを私に申込まれましたが、うっかり碑を建てると、熱海じゃないが流行になつては困るというので、恥ずかしい短歌の如きものを作つて、今、現在そこに歌碑が⁽¹²⁾ございます。

『ゼロの焦点』が「裏日本イデオロギー」にどれほど貢献したか、推して知るべしである。それゆえ清張が描き出した北陸の「地方性」を、清張の「詩情」あるいはリアリズムとしてナイーブに評価するだけでは、清張を読んだことにはならない。リアルと想定されているステレオタイプのイメージを、ステレオタイプであることを否認しつつ、あたかも現実であるかのような顔をして紙面に定着させていく清張のしたたかさを剔抉しなければ、清張が「国民作家」と持ち上げられる存在になり得た秘密には迫ることはできない。

『ゼロの焦点』以後も、清張はさまざまな地方を舞台に物語を紡ぎだした。北陸も、『砂の器』（『読売新聞』夕刊、一九六〇年五月一七日～六一年四月二十日）や『網』（『日本経済新聞』、一九七五年三月九日～七六年三月一七日）などで取り上げられている。それら諸作品における地方を、「地方性」という概括的な言葉だけで評価して事足りるのではなく、「地方性」の内実を注意深く読み取っていくことが必要なのではないだろうか。取り上げる地方それぞれを清張は描き分けていく。しかもその作品が掲載されるメディアを意識し、読者の期待の地平を的確に捉えて物語を作り上げていくのである⁽¹³⁾。同じ北陸を扱うにしても、時代によって、発表媒体によって、そのイメージの彩りは異なってくる。そうした偏差を讀んでいくことで、清張の作品が持つ魅力も、また明らかになっていくことだろう。

没後一〇〇年の喧噪を経た今こそ、清張を精緻に読み直す好機なのである。

〔注〕

- (1) 「解説」『松本清張全集』第一巻、文藝春秋、一九七四年七月。
- (2) 「清張文学 魅力のすべて」『文藝春秋』臨時増刊、一九七三年一月。
- (3) 森正人『昭和旅行誌「旅」を読む』（中央公論新社、二〇一〇年二月）。なお当時『旅』の編集長だった戸塚文子は「点と線」の頃で、「残念ながら」「点と線」が世間で有名になったのは、光文社から単行本で、出てからである」と回顧している（『松本清張全集第一巻月報』、文藝春秋、一九七一年四月）。
- (4) 本文における松本清張からの引用は、原則として『松本清張全集』全六六巻（文藝春秋社、一九七一年四月～一九九六年三月）に拠った。
- (5) 「推理小説の読者」（『婦人公論』、一九五八年五月）。原題は「推理小説時代」。
- (6) 「一九五八年一月から二月まで「虚線」というタイトルで『太陽』に連載。しかし『太陽』が廃刊となったため、「零の焦点」と改題した上で、『宝石』に五八年三月から六〇年一月まで連載された。雑誌連載が終了した直後、五九年二月に光文社から『ゼロの焦点』として刊行された。

- (7) 「解説」《松本清張全集》第三巻、文藝春秋、一九七五年四月。
- (8) 本稿とは別の視点から、『ゼロの視点』のリアリズムに疑義を呈した論として、稲岡さくら「松本清張論―『ゼロの視点』に関する一考察―」（『樟蔭国文学』、二〇〇一年一月）がある。稲岡は『ゼロの視点』の「表現には、矛盾や曖昧な点も多く存在する」ことを実証し、「能登や金沢が正確に描かれているかといえば、そうではない」という結論を導き出している。
- (9) 引用は『決定版三島由紀夫全集』第六巻（新潮社、二〇〇一年五月）に拠る。
- (10) 映画『ゼロの視点』と同じく、監督・野村芳太郎による映画『砂の器』（一九七四）も、「裏日本イデオロギー」の映像化として看過できない作品である。幼い主人公が難病の父に連れられて巡礼の旅を続けるシークエンスは、観る者に強烈な「裏日本」イメージを残した。ちなみに映画『砂の器』のスタッフは、カメラが川又昂、脚本が橋本忍と山田洋次であり、映画『ゼロの視点』とほぼ同様のメンバーで作られている。映画『砂の器』は映画『ゼロの視点』の記憶のもとで制作されたとは言えないだろうか。清張の小説を分析するとともに、野村組が撮った映画における「裏日本」イメージを考えることは興味深い。稿をあらためて論じることにした。
- (11) 『ゼロの視点』におけるエドガー・アラン・ポオの詩句については、永岡定夫「ポオと清張と―『ゼロの視点』に拠る比較文学的考察」（『帝京大学文学部紀要 英語英文学』、一九九九年一月）を参照のこと。永岡が明らかにしたように、清張が『ゼロの視点』で引用したポオの詩は、阿部保訳『ポオ詩集』（新潮文庫、一九五六年一月）に収録されたものだった。しかも清張はポオの詩を引用するに際して、阿部保が訳した「海中の都市」の一節と「アナベル・リイ」の一節を強引に組み合わせた。つまり『ゼロの視点』の引用詩は、書かれた時期もテーマも異質な二つの詩を繋ぎ合わせた「合成詩」（永岡）だったのである。しかも禎子の胸中に浮かび上がる「In her sepulchre there by the sea / In her tomb by the sounding sea」という詩句は、阿部保が依拠したヴァージョンとは異なるものだった。阿部の「海沿いの墓のなか／海ぎわの墓のなか」という訳詩は、明らかに「In her sepulchre there by the sea / In her tomb by the side of the sea」に拠るものだ。すなわち、北陸の表象が極まる断崖のシーンで提示される詩は、北陸や「裏日本」のイメージを単に結晶化したものでは決してなく、いくつもの亀裂を内包した、ひび割れた代物だったのである。なぜ清張は異質な言葉の混交からなるコラージュ詩めいたものを、あえて用いようとしたのか。『ゼロの視点』でポオの詩が担っている役割については、稿をあらためて考えることにしたい。
- (12) 「小説と取材」（『オール読物』、一九七一年七月）。ただし引用は『松本清張の世界』（文春文庫、二〇〇三年三月）に拠る。
- (13) たとえば『砂の器』（『読売新聞』夕刊、一九六〇年五月一七日〜六一年四月二十日）を連載している際、清張は新聞の購読者を意識し、さまざまな仕掛けを施してシークエンスを作り上げること、新聞小説の読者を確保しようとした。そうした清張の姿は、『砂の器』以外の作品にもうかがうことができる。なお『砂の器』に施された仕掛けについては、拙稿『砂の器』のたくらみ——松本清張の新聞小説（『関東学院大学経済学部総合学術論叢 自然・人間・社会』、二〇一二年一月）を参照。